

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



SINCRETISMO, ANTROPOFAGIA E IDENTIDAD EN EL ARTE RELIGIOSO DE LA PINTURA CUSQUEÑA

Suely Reis Pinheiro
Universidade Federal Fluminense

Dos pasiones me llevan a Perú, el escritor Manuel Scorza y la Pintura Cusqueña con su presencia apasionante y características inconfundibles. El texto muestra como el arte religioso de la pintura cusqueña busca la identidad peruana a través del sincretismo, rescata el barroco español y europeo para poner a nudo su espiritualidad. Dicha identidad abrigará el concepto de antropofagia como estrategia a través de la mirada de los pintores que formaron parte de la escuela cusqueña.

El término *antropofagia* fue acuñado a partir de una obra pintada por Tarsila do Amaral, fechada en 1928, regalo ofrecido a su marido Oswald de Andrade, que antes de pasar un gran susto, le bautizó de Abaporu, en tupi-guarani, aba=hombre, poru=que come. Lo que Oswald vio en el Abaporu fue el hombre nativo, salvaje, antropófago, el hombre plantado en la tierra:

Publicado en: Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 291-300. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 20/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-409-6.



Abaporu, de Tarsila do Amaral, 1928. Museo de Arte Latinoamericano.

La antropofagia no surgió así de pronto. En viajes por tierras brasileñas del interior en el descubrimiento de la simplicidad del paisaje nacional, el escritor Oswald de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral se tomaron de un sentimiento de brasilidad. Ese despertar culminó en el famoso Manifiesto Antropofágico, donde Oswald preconiza que sólo la antropofagia nos une, socialmente, económicamente y filosóficamente. Para Oswald, en su manifiesto, la Antropofagia es un retorno al indio, a la tierra. Es un volver los ojos para una patria que no quiere ser olvidada.

Como surgió la pintura cusqueña: la Escuela Cusqueña era una tradición artística que se centró en Cusco en los siglos XVII y XVIII, después de la conquista española. Las pinturas eran una forma de arte religioso cuyo objetivo principal era didáctico. Los españoles, que pretendían convertir a los Incas al catolicismo, enviaron un grupo de artistas religiosos españoles y europeos a Cusco. Estos artistas formaron una escuela para los indios y mestizos, enseñándoles el dibujo y la pintura.

La designación «cusqueña», no se limita sólo a la ciudad de Cusco. Esta manifestación artística se extendió a otras ciudades de los Andes. El estilo cusqueño, se piensa en general que se originó en el arte del pintor Inca Diego Quispe Tito. Por lo tanto, la gran originalidad y el gran valor artístico de la pintura colonial cusqueña es el resultado de la confluencia de corrientes europeas agregadas al anhelo de los pin-

tores indios, mestizos que fueron en búsqueda del estilo flamenco, la corriente tenebrista de Zurbarán y por fin del Manierismo.

Separados geográficamente del mundo europeo, pero unidos por el mismo designio de adoctrinar, los artistas andinos desarticulando todo un proceso de pintura europea, que les venía siendo presentado, lanzan un grito de libertad creativa y nacional, para mostrar que en las entrelíneas del exotismo pictórico, calcado en sus obras, existe una gran preocupación de reinventar, de reencontrar la propia tierra. Es un reencuentro con el Perú pasado, revalorización del indígena, de su cultura auténtica intocada por el colonizador.

La antropofagia, bajo los preceptos de Oswald de Andrade, trae elementos del arte español y los deglute mostrando un arte típico peruano con sus santos de devoción, pero con la “cara” del Perú. Estos preceptos serán una estrategia para mostrar todo un proceso de desarticulación del modelo europeo y una preocupación de reencontrar la propia tierra en toda su pujanza.

De ahí empieza el proceso de sincretismo, cuando los pintores buscan una equivalencia entre sus antiguos dioses y los santos de la iglesia católica. La dialéctica se hace presente en las pinturas de las Vírgenes con todo apoyo iconográfico que la antropofagia se le otorga al contar con la Madre Tierra, La Virgen Cerro, figura ancestral, que lleva en su cuerpo, representado por un cerro, piedras, animales, indios y árboles. Coronada por la Trinidad, tiene a sus pies un papa y un rey, un cacique y un inca en su falda:



Virgen Cerro. Anónimo. Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.

Todas las vírgenes serán identificadas con la Pachamama, aquí la Virgen de Pomata con su vestimenta triangular, con hilos de oro, con un amplio tocado de plumas, todo torneado con flores, embellecida con sortijas, aretes, con el rubor en las mejillas, lo que le da un carácter especial, se humaniza como una mujer del pueblo, dúo del cielo y de la tierra:



La Virgen de Pomata, siglo XVIII. Anónimo. Convento Santa Catalina, Cusco.

Figura alargada en contraposición a las figuras del manierismo de la época, lo que señala la identidad nacional, aquí rescatada y que remonta a los orígenes, antes del período del descubrimiento y revisa el pueblo andino con sus símbolos y mitos.

La antropofagia propaga no sólo la alimentación de otras culturas para la transformación cultural, sino también realza ciertos valores interculturales. El Fronstipicio es un manuscrito decorado para enviar al rey Felipe IV de España para dar noticia general de la provincia de Perú Tierra Firme y Chile:



Fronstispicio de *Noticia General de las Provincias del Perú tierra Firme y Chile* de López de Caravantes, 1630. Pedro Reynalte Coello. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

En él se ve la sacralización del territorio andino a través de la imagen bíblica de la huida de Egipto, representada por dos andinos. Re-elaboración iconográfica muy elaborada, pintada con ricos matices, con colores de la tierra donde se puede ver dos pinturas, una dentro de otra, figuras del mundo andino enmarcada por columnas barrocas. Esta pintura es atribuida a Pedro de Reynalte Coello. Las armas también pueden ser vistas. Él debe ser mirado como una obligación sagrada y llamar la atención del rey para el paisaje andino que debe ser protegido como un regalo de Dios y para tal debe ser protegido y cuidado porque dará frutos a la corona.

De este modo la pintura cusqueña refuncionaliza las pinturas españolas y las demás europeas, devorando antropofágicamente lo que llega, al insertar elementos de la vida y de la naturaleza peruana, desarrollando un arte auténtico y optimista, en contraposición al pesimismo europeo, de turbulenta época.

En el ámbito indígena la Virgen de Guadalupe se presenta ricamente vestida con oro, perlas, piedras preciosas, con la tez morena y, a sus pies, arrodillados los donantes indígenas y bueyes. Las banderas

y armas indican, seguramente los años turbulentos de la época de la independencia:



Nuestra Señora de Guadalupe con donantes indígenas. Anónimo, 1800.
Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

La escuela cuzqueña se desarrolla como una nueva expresión mestiza producto de los íconos religiosos implantados, pero manteniendo raíces autóctonas basadas en la religiosidad nativa. Por ello en las piezas más representativas como la de San Juan de Dios se pueden observar además de donantes, aves, plantas, alimentos y decoración característicos de la ideología más ancestral del Perú:

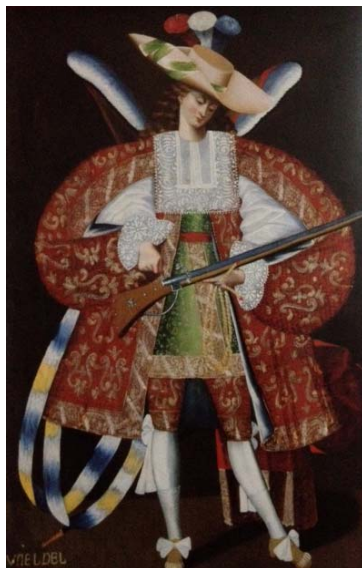


San Juan de Dios y donantes mestizos, 1756. Museo de Osma, Lima, Perú.

Una mirada más atenta a los lienzos revela que las expresiones artísticas virreinales sugerían una ideología propia. Lo que se puede observar en las monjas coronadas con flores, lenguaje símbolo de resistencia andina, que culminó en la beatificación de Santa Rosa de Lima, mayor símbolo de la espiritualidad criolla de la colonia. Apropiación de discurso religioso hispánico por las elites criollas, mestizas e indígenas reivindicando su papel de protagonista.

La pintura cusqueña es el Perú reencontrado, revisto, con la mirada nacionalista sin prejuicio y con profunda autoestima, pero muy insolente, sin timidez y sin recato, en la defensa de las tradiciones y fuentes auténticas de la nacionalidad, una pintura limpia, sin miedo de los cánones convencionales, con libertad y sinceridad.

Así, frente a los arcángeles, pintura frecuente en Europa, surgen los arcángeles arcabuceros ricamente engalanados, como cortesanos y sombreros de plumas, con banderas, como gallardos mosqueteros, imitando hombres de la guardia del rey:



Arcángel Arcabucero, siglo XVIII. Iglesia de Calamarca, La Paz, Bolivia.

Pero el toque es andino con colores dorado y rojo, portando armas de fuego, iconografía del dios trueno, fuerza mayor que la espada. Delante de los arcángeles nos damos cuenta, por sus ademanes y simplicidad de sus miradas, de un retorno al primitivo en estado de pureza, antes de sus ligazones con la sociedad y cultura occidental y europea.

El concepto de antropofagia que engloba dimensión histórica, como momento de búsqueda por emancipación de la tradición académica y actualización del arte, asume un rol de metáfora en los procesos de construcción de identidades subjetivas culturales. El canibalismo es metáfora y como práctica simbólica comprende que somos formados a partir del otro, presupone la necesidad de alimentarnos de otras culturas para nuestra transformación cultural.

Estas obras antropofágicas irreverentes representan, según su manera de ser, onírica y fantástica, el mestizaje simbólico después de la deglución y muestra la cara verdadera del peruano, en el foco de la evidencia de los elementos que identifican la realidad, en la medida

en que se resalta la preocupación con lo nacional y la revalorización de la tradición que se obstina en no ser olvidada.

La Virgen de Cayma aparece en medio de un contexto paisajístico de fauna y de flora y venerada por indios fieles, en gesto de total devoción:



La Virgen de Cayma venerada por los naturales, 1780. Jacinto Carvajal. Iglesia de Cayma, Arequipa, Perú.

Con sus pinturas, en el acto antropofágico, los pintores peruanos desacralizan todos los símbolos que se constituyeron en el poder europeo. Ahora es la Tierra Madre naturaleza, con sus indios primitivos los que hacen la revolución, la revolución «caraíba», dijo Oswald, en su Manifiesto. Fue, de cierta forma, un acto de coraje en aquel entonces, asumir una posición de enfrentamiento ante la modelar cultura hegemónica europea. Sin embargo, en el ejercicio de la antropofagia, encontraron un gesto diferente y original en la explotación de temas nacionales.

La antropofagia es, en verdad, una toma de conciencia del proceso histórico de formación de una nación. Y así, sin disociar los varios elementos culturales, la pintura cusqueña conquista una libertad creativa y hace con que la historia sea contada al revés, ya que como representante del Nuevo Mundo rompió la línea de sumisión al Viejo Mundo. Al fin y al cabo, las cosas aquí no son tan fáciles y sencillas

como se ha pensado un día, y como dijo el narrador-poeta Manuel Scorza: cruzar el Atlántico no es sólo cruzar un mar, pero otra historia¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, A., *Tarsila: sua obra e seu tempo*, São Paulo, Edusp, 2003.
- Bellini, G., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986.
- Coutinho, A., *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.
- El Barroco Peruano. Colección Arte y Tesoros del Perú*, Lima, Edición Banco de Crédito del Perú/Ed. Ausonia, 2003.
- González, J. E., «Manuel Scorza: mito, novela, história», *Encontros com a civilização brasileira*, 25, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980.
- Pintura en el Virreinato del Perú. El Libro de Arte del Centenario*, edición Luis Nieri Galindo, Lima, Ed. Ausonia, 2001.
- Revista de Antropofagia*, São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- Teles Mendonça, G., *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1973.

¹ González, 1980, p. 211.